

MODALIDAD IRÓNICA, MEDIO PARÓDICO, FIN SATÍRICO.

Alberto Bruzos Moro.
Universidad de León.

Cóncito blanda que me quejas tristes
estas vexas llevas, claras finitas
que con una lengua lagrimeas
vanzas ditas. Pero que me llamas
señal que me quisieras apartar
espero que me a mí me quieras
que de mí te sea siempre presente
veneno al fin me a mí me llamas
para la espera de que me llamas
no me podrás ser siempre
decid y me dices que por el mundo
Que si te viera el mundo
en el mundo que por el mundo
de la vida me llamas

Lasas de plata, y de esmeralda ricas,
con la mar y el agua forma un charco,
las onzales muditas y verde marcos
liras corrales, blancas y pajiras
Desde también las andas cartizas,
pajas y corrales con la pompa en arco,
y que de los pies papasas budo
es una zaba holatación de cruza
Hacer en el agua el de firo inquebr
espuma de cristal la blanca espuma
como que una dices algún secreto
En este vobis, en este mundo un vobis
Pero, por Dios, que se acaba el vobis
perdona, Fabio, que se acaba la piuma

Los sonetos de Lope de Vega. El primero pertenece al ciclo de las *Rimas humanas*, su contenido amoroso; el segundo, a las *Rimas de tono de Burguillos*, cuya primera parte la constituye un conjunto de sonetos en los que se parodia el discurso de la lírica renacentista. Cualquier lector instruido y atento habrá advertido de inmediato el distinto tenor de estos poemas. El primero es el

"Si yo hablase las lenguas de los hombres y de los ángeles
pero sin amor
sería como el metal que resuena o el tambor que se tañe".

Corintios, 13.1.

Céfiro blando que mis quejas tristes
tantas veces llevaste, claras fuentes
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicistes;

selvas que mis querellas esparcistes,
ásperos montes a mi mal presentes,
ríos que de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar como a tirano distes;

pues la aspereza de rigor tan fiero
no me permite voz articulada,
decid a mi desdén que por él muero.

Que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
della veréis mi frente coronada.

Lazos de plata, y de esmeralda rizos,
con la hierba y el agua forma un charco,
haciéndole moldura y verde marco
lirios morados, blancos y pajizos.

Donde también los ánades castizos,
pardos y azules con la pompa en arco,
y palas de los pies, pareces barco
en una selva habitación de erizos.

Hace en el agua el céfiro inquieto
esponja de cristal la blanca espuma,
como que está diciendo algún secreto.

En esta selva, en este charco en suma...
Pero, por Dios, que se acabó el soneto,
perdona, Fabio, que probé la pluma.

Dos sonetos de Lope de Vega. El primero pertenece al ciclo de las *Rimas humanas*, su *canzoniere* amoroso; el segundo, a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, cuya primera parte la constituye un conjunto de sonetos en los que se parodia el discurso de la lírica renacentista. Cualquier lector instruido y atento habrá advertido de inmediato el distinto talante de estos poemas. El primero es el

lamento de un amante desdeñado, rehuido por su amada como Apolo por Dafne y resignado a una mitológica corona de laurel por único trofeo. La construcción del soneto no puede ser más ortodoxa. Los dos cuartetos evocan el *locus amoenus* tradicional: *céfiro blando, claras fuentes, dulce licor, selvas, ásperos montes, ríos*. Pero el alma atormentada del poeta (*quejas tristes, tiernas lágrimas ardientes, querellas, mal, ojos ausentes...*) perturba la naturaleza idealizada: la *emponzoña*, la *envenena*. Los dos tercetos dan un giro de la descripción a la especulación, a la lógica quejumbrosa del amor petrarquista, la cual se articula en términos no menos ortodoxos: *la aspereza de rigor tan fiero*, el *desdén*, la muerte, la *dureza*, la alusión mitológica a Dafne (*laurel*). Es obvio que el soneto aprovecha un tipo de discurso convencional, el del petrarquismo, a cuyo vocabulario, a cuyos lugares comunes, recursos y argumentos consagrados y, por qué no decirlo, machacados, debe precisamente su significación y linaje.

En principio, otro tanto podría decirse de la significación del segundo soneto, cuya interpretación supone relacionarlo con la misma convención lírica. Ahora bien, la relación entre el poema y la tradición tiene un cariz distinto en cada caso. El primero quizá no sea demasiado original, se recita como una melodía popular entonada mil veces, pero al menos *es un soneto de verdad*, un soneto honrado, por así decirlo, mientras que el segundo es una burla de ese género de sonetos. Si en el primero hemos hablado de *ortodoxia* y de *acuerdo*, en el segundo hay que emplear otros términos: este soneto *parodia* el lenguaje de la lírica renacentista, usa *irónicamente* sus lugares comunes para *satirizar* la vacuidad y la afectación sentimental del petrarquismo.

El principal obstáculo para describir la ironía del soneto “*Lazos de plata...*” desde un punto de vista semiótico, como signo, es la confusión entre los términos *ironía*, *parodia* y *sátira*.

Bajtín, por ejemplo, los usa libremente como variantes de un mismo fenómeno: “Al lado de la utilización poética de la palabra *no en sentido propio*, es decir, junto con los tropos, existen otras muchas formas de utilización indirecta del lenguaje: ironía, parodia, humor, broma, comicidad de diversas clases, etc. (no existe una clasificación sistemática)... En todos estos casos, el *punto de vista* mismo contenido en la palabra, las modalidades del lenguaje, *la relación misma del lenguaje con el objeto*, y *la relación del lenguaje con el hablante*, están sometidas a reinterpretación” (Bajtín 1975:387).

Hutcheon (1985:52-55), siguiendo la tradición retórica, concibe la ironía como un tropo con dos componentes: (1) el contraste *semántico* entre lo

que se dice y lo que se significa; (2) un valor ilocutivo o *pragmático* que consiste en un juicio de valor casi siempre, aunque no necesariamente, peyorativo.

Parodia y sátira usan a menudo este tropo como “estrategia retórica”. En el plano semántico, la ironía se diferencia de la parodia por su extensión. La ironía es el contraste de dos elementos léxicos, mientras que en la parodia contrastan dos elementos textuales. La sátira, por su parte, es un género antes que un procedimiento, y como tal recurre a la ironía o la parodia para ridiculizar y censurar los vicios y las bajezas humanos.

También en el plano pragmático se pueden distinguir los tres fenómenos. A cada uno le corresponde lo que Hutcheon llama un *ethos*: la respuesta emocional del intérprete que quiere suscitar el texto. El *ethos* de la ironía suele ser peyorativo, mientras que el de la sátira lo es siempre y, además, de una manera más clara y enfática. Por su parte, es indiferente que el *ethos* de la parodia sea negativo o no; de hecho, a veces es incluso todo lo contrario y la parodia, lejos de ridiculizar la obra o convención a la que remeda, le rinde una especie de homenaje, como las películas de Kurosawa sobre tragedias de Shakespeare.

Al hilo de la propia Hutcheon, Ballart (1994:422-423) distingue los tres conceptos de acuerdo con sus efectos y su ámbito de aplicación. La ironía es un contraste *intratextual*, entre dos elementos del mismo enunciado. La parodia, un contraste *intertextual*, por alusión a otros enunciados. Aunque ambas suelen asociarse a un efecto crítico o negativo, pueden responder también a otros fines. La sátira, sin embargo, supone siempre un juicio *extratextual* negativo: lo que critica, antes que un ente semiótico, son las malas costumbres, los vicios, la mendacidad.

Por último, Schoentjes (2001:218-221) insiste en la filiación de la sátira y el ridículo, mientras que éste sólo es propio de un tipo de ironía: la antifrasis que censura por medio del elogio. Aunque ambas pueden coincidir en su expresión, “ni toda ironía es satírica, ni toda sátira es irónica”. De acuerdo con la célebre fórmula de Frye: “la sátira es una ironía militante”, juzga de una manera categórica, mientras que la ironía es más sutil y ambigua, menos agresiva y más lúdica. En cuanto a la parodia, Schoentjes remite a Hutcheon y la define como “ironía intertextual” (*id.*:238).

Todas estas definiciones son *nominales*, como diría Leibniz. Identifican las nociones y las clasifican, pero no muestran su funcionamiento. Al oponer las

tres entre sí, las toman por variantes graduales del mismo fenómeno, similares a tres tonalidades musicales contiguas, cuyos límites son difíciles de precisar. Parten de lo que en el lenguaje cotidiano llamamos *ironía*, *sátira* y *parodia*, pero sin darse cuenta de que usamos estos términos de manera sintética, calificando el enunciado en conjunto. Por el contrario, una definición *genética*, que nos muestre la semiótica de estos fenómenos, exige el análisis del enunciado en tres planos: (i) la *modalidad*, la actitud del hablante hacia lo que dice, (ii) el *medio*, la técnica o forma que emplea y (iii) el *fin*, el efecto pragmático o estilístico que busca.

Estos tres planos son meros conceptos heurísticos. En la interpretación que clausura el proceso enunciativo los tres planos se solapan, son solidarios en el mismo sentido en que Saussure definió la relación entre significante y significado. Pero aunque la interpretación sea sintética, el análisis es imprescindible para discernir ironía, sátira y parodia de acuerdo con su propia esencia, y no ya por oposición y matices de grado. Ironía, sátira y parodia no se oponen entre sí, sino que cada uno tiene su propio plano o paradigma de oposición: la ironía es una modalidad, la parodia un medio, la sátira un fin. *Modalidad irónica*, *medio paródico* y *fin satírico* pueden darse por separado o, muy a menudo, combinarse como tres facetas del mismo enunciado. Por eso es tan fácil confundirlos. Son como tres condimentos de un mismo plato que uno ha saboreado muchas veces, pero cuyo sabor conjunto ofusca los sabores particulares, de modo que uno ha de aislarlos y catarlos en nuevas combinaciones si desea identificarlos individualmente.

Modalidad designa en lingüística la huella que el hablante deja en el enunciado. Existe una *modalidad lingüística*, codificada por medio de un significante melódico, la entonación, asociado a un contenido modal: "aserción", "interrogación", "exclamación" (Gutiérrez Ordóñez 1992:84). Pero también existe una modalidad pragmática o enunciativa, la cual no funciona como un código (repertorio cerrado de pares significante/significado, independencia del contexto enunciativo, etc.), sino que obedece a principios de tipo pragmático o discursivo. Éste es el caso de la *modalidad irónica*.

En términos de Ducrot (1989:169), quien a su vez los toma de Charles Bally, en toda enunciación el sentido tienen una estructura binaria: (a) el *dictum* o frase, el contenido lingüístico o proposicional, codificado; (b) el *modus*, la actitud del locutor hacia el pensamiento significado por el *dictum*. El contenido del enunciado (el *dictum*) es un elemento semántico independiente del hablante, y que por tanto puede coincidir o no con su pensamiento y valores. Esta disociación entre la orientación semántica de la oración y el juicio del locutor hace posible el

dialogismo del enunciado: la presencia de dos voces que, confluyan o diverjan, se funden en una sola expresión.

Graciela Reyes (1994:17) llama *aserción* a los enunciados en los que el hablante se hace responsable de “la verdad” de lo que expresa, y *pseudoaserción* a aquellos que son citados y, por tanto, cuya “verdad” no asume necesariamente el autor de la cita, aunque sí el de lo citado. En la aserción, el enunciado se usa de manera signifiante; en la pseudoaserción, además de significar, se refiere a sí mismo: se representa o menciona. Ahora bien, no toda mención o pseudoaserción es irónica. La ironía es un *eco* (lo que Sperber y Wilson denominan “*echoic mention*”), la mención de un enunciado anterior, o meramente posible, no sólo con el fin de reproducir lo que alguien dijo o podría decir, sino además de “mostrar alguna actitud hacia ello, que en el eco irónico es una actitud negativa”. Lo más importante es que el eco “parece, a primera vista, una afirmación del hablante [una *aserción*], pero el contexto demuestra, con mayor o menor claridad, que no lo es, que el hablante está repitiendo lo que dijo (o lo que hubiera dicho) otro en tal situación, y añadiéndole una resonancia o deformación intencional”. Por esta razón, “los ecos no tienen verbo introductor [verbo de lengua o de enunciación] ni están articulados sintácticamente como oraciones subordinadas [completivas de ese verbo]” (*id.*).

Si Lope de Vega hubiera escrito algo así como: “los pedantes le llaman *céfiro* a cualquier ventisca”, todavía podríamos hablar de crítica del discurso lírico, de mención (la palabra *céfiro*), incluso de dialogismo (la voz de los pedantes, o *poetas*, como se hubieran llamado ellos: *céfiro*; la voz de Lope de Vega: *ventisca*, *pedantes*), pero no de *modalidad irónica*. La modalidad irónica es una actitud de distancia, o incluso de rechazo o de burla, hacia el enunciado, actitud que indica la propia enunciación por medio de una “resonancia o deformación” y nunca de manera explícita.

El soneto “Lazos de plata...” es irónico no porque diga que el discurso poético del renacimiento huele a rancio, sino precisamente por no decirlo, por mostrarlo. Es irónico porque emplea los mismos términos del discurso que critica, pero no los emplea igual que quienes se identifican con este discurso, sino que introduce una *disonancia* (lo que Reyes denomina “resonancia o deformación”), que llama la atención del intérprete para indicarle la modalidad irónica de la propia enunciación. El enunciado irónico es una mención, pero no tanto de otro enunciado anterior o posible, sino ante todo *de sí mismo*: la marca de la ironía es un *índice*, diría Peirce, que no apunta a otro enunciado del que es o podría ser un eco, sino a la propia enunciación de la que forma parte. Berrendoner (1981:

215) ha descrito la ironía en términos similares: “El acto de habla que se designa con el fin de criticarlo no es una enunciación anterior del mismo enunciado y de la que otro sería responsable, sino su propia enunciación actual”. La disonancia forma parte del enunciado irónico; por consiguiente, *el propio enunciado irónico es un índice de ironía*, califica de irónica la enunciación a la que pertenece y exige una interpretación en este sentido. “¡Atención!”, le dice al oyente, “lo que digo es irónico”.

La naturaleza de índice o eco del enunciado irónico es la razón por la que se habla de la *simulación (simulatio)* de la ironía, la táctica de expresarse en los mismos términos que pone en tela de juicio. Ahora bien, la simulación de la ironía no pretende pasar por auténtica, como la de la mentira, sino desvelarse a sí misma por su carácter disonante. “La ironía”, ha escrito Jankélévitch (1964: 60), “no quiere ser *creída*, quiere ser *comprendida*. Es decir, *interpretada*... En su propia simulación, no se olvida de indicarnos la buena pista, hace lo necesario para que adivinemos sus transparentes criptogramas”.

El soneto “Céfiro blando...” no es irónico porque no hay en él nada que disuene. El discurso poético es mesurado, por así decirlo, y el poeta emplea sus recursos con normalidad; el ethos del discurso armoniza con el del yo lírico, ambos armonizan con el del poema, el propio poema armoniza con otros poemas que Lope de Vega escribió por la misma época y asimismo con los numerosísimos poemas de la tradición petrarquista. Sólo un lector avieso podría introducir la disonancia, enunciando el poema con una entonación demasiado enfática, teatralizando el lirismo, o, por el contrario, mecánica, con un deje prosáico e incluso aburrido. Lo crucial sería entonces el contraste, por exceso o por defecto, con la tonalidad apropiada para leer un soneto de manera sentida. La entonación, como sucede con la modalidad lingüística, es una marca o índice de la modalidad irónica.

La tonalidad irónica, por otra parte, no sólo se ajustaría al soneto “Lazos de plata...”, sino que éste incluso parece reclamarla. De todos modos, su modalidad irónica no depende exclusivamente del tono de lectura: hay en él otros índices de ironía, disonancias entre el léxico del lirismo (*ánades, esponja de cristal, céfiro inquieto*) y el del común de los mortales (*charco, pajizos, la burda metáfora palas de los pies*), imágenes que rozan el absurdo (*pareces barco / en una selva habitación de erizos*), el de por sí disonante *en suma* del verso doce, y, sobre todo, en los dos últimos versos, el decisivo giro del ficticio ensueño poético a la tosca realidad del que emborriona el papel con la pluma.

De acue
combina
la difere
parodia,
como ha
“¿Qué
que los
simplem
Burguill
hacia”.

un triple
Peirce, c
además,
que imit
es un im

irónica
el único
rótulo “
hiperból
propone
la neutra
ironía.

modalid
término
oposició
absoluta
ironía n
la que s
hay nin
ironía d
refiere,
lenguaje
como un

La parodia es el tipo de disonancia que indica la ironía de este soneto. De acuerdo con Hutcheon (1985:32), la parodia es un modo de expresión que combina la imitación de un modelo (un texto concreto, un tipo de discurso) con la diferencia. Quien se atiene a una convención, imita sus modelos. Quien la parodia, los distorsiona para matizar su imitación. Puede ser que los deforme, como hace el propio Lope de Vega en otro soneto con el lenguaje culterano: “¿Qué cultiborra y brindalín tabaco / caractiquizan toda intonsa frente?”, que los reduzca al absurdo, como la metáfora *selva - habitación de erizo*, o simplemente que los cambie de contexto, como la dama lavandera de Tomé de Burguillos, la cual “*sentada y sola en la ribera amena / tanto cuanto lavaba nieve hacía*”.

La combinación de imitación y diferencia hace del enunciado paródico un triple signo. Ante todo, es un signo convencional, un *símbolo* en términos de Peirce, con un contenido semántico independiente de su referencia paródica. Pero además, siempre que ésta se reconozca, es un *icono* del texto o del discurso al que imita y se asemeja; a la vez que, por su componente diferencial o disonante, es un *índice* de la modalidad irónica de la enunciación.

El *medio paródico* es uno de los que puede adoptar la modalidad irónica como marca, de hecho uno de sus favoritos, aunque de ninguna manera el único. La entonación irónica convencional, la antifrasis no paródica (el rótulo “*entrenador ofensivo*” debajo de la foto de Javier Clemente), el elogio hiperbólico o extravagante (Lichtenberg: “*Si el Papa quisiera casarse, no sabría proponerle una mujer más virtuosa*”), en realidad cualquier elemento que rompa la neutralidad del discurso mediante un efecto disonante puede ser un índice de ironía.

El propio concepto de *modalidad irónica* reclama hablar de una *modalidad neutra*. Ambas conforman una oposición en la cual la primera es el término marcado. La modalidad neutra, por su parte, sólo tiene sentido por su oposición a la irónica, y su neutralidad ha de entenderse, de hecho, no de manera absoluta sino como *no irónica*. Podría llamarse *seriedad* o *autenticidad* si la ironía no fuera tan a menudo mucho más seria y auténtica que la convención a la que se superpone y desestabiliza. La modalidad neutra prevalece cuando no hay ningún contraste o disonancia con que el locutor podría haber indicado la ironía de la enunciación. La oposición *modalidad neutra / modalidad irónica* se refiere, desde el punto de vista del locutor, a dos maneras distintas de emplear el lenguaje, mientras que, desde el punto de vista del intérprete, puede describirse como un modo de interpretación, un tipo de lectura o un enfoque. En principio,

todo enunciado puede usarse e interpretarse de modo neutro o de modo irónico, y es sólo dentro del propio proceso enunciativo en donde cobra su modalidad; por eso, la ironía es una modalidad enunciativa.

El locutor puede usar las palabras de modo neutro. Respeta entonces la norma y, junto con ella, todo lo que las palabras suelen evocar: su significado, su contexto, sus connotaciones, su orientación argumentativa, etc. Las toma bajo su responsabilidad, como diría Ducrot. O bien puede entonarlas de manera disonante, como el músico que de súbito interpretase una célebre melodía dos tonos por debajo o por encima de lo que indica la partitura. Ahora bien, el intérprete no sólo ha de percibir la disonancia, sino que ha de interpretarla en clave irónica. Pues la violación de la norma puede ser un mero error, y no una marca de ironía.

La disonancia de la ironía se diferencia de la del error por su relación con el proceso enunciativo en conjunto. La ironía es voluntaria y usa la disonancia para indicarse; el error comete sin querer la disonancia que lo delata. El locutor ha de marcar su voluntad irónica en el enunciado. Sin embargo, dado que sólo la interpretación clausura el proceso enunciativo, el intérprete ha de advertirla en el conjunto del enunciado y la situación. Por seguir con la analogía musical: es distinto dar dos o tres notas desentonadas a tocar una pieza entera fuera de tono; es distinto que lo haga un buen músico, en cuya destreza confiamos, a que lo haga un manazas; es distinto hacerlo de manera gratuita a hacerlo por alguna razón; es distinto hacerlo en condiciones normales a hacerlo bajo los efectos del alcohol, con una mano dormida o tocando sin partitura. Volviendo a la lingüística, el lector puede imaginar bajo qué circunstancias podría llegar a leer el soneto "*Lazos de plata...*" en tono neutro, como un soneto fallido, y no irónico. Sin duda, la casuística de situaciones es inagotable, y aunque en teoría, incluso en los casos más claros de error y de ironía, el intérprete pueda siempre equivocarse, en la práctica la duda tiene un papel secundario.

Tan pronto como leemos el banal "*Lazos de plata...*" en tono irónico, el soneto fallido se convierte en un soneto paródico y, sobre todo, la banalidad, impropia de Lope de Vega, en la clave del poema. La modalidad pragmática del enunciado, pues, ha de ser coherente con la enunciación en su conjunto. En concreto, la interpretación irónica del enunciado disonante ha de devolver a la enunciación una armonía y plenitud de sentido. Entre otras cosas, ha de existir una razón para que el locutor se haya expresado irónicamente, con lo que se pasa del cómo al porqué de la ironía.

Quienes conciben la ironía como un tropo, siguiendo la tradición

retórica, la describen como una maniobra defensiva que permite argumentar saltándose las normas. Por un lado, las normas de coherencia, pues la enunciación irónica se orienta en dos sentidos, sostiene a la vez dos juicios de distinta orientación argumentativa; por otro lado, las normas de cortesía que prohíben hablar mal de los demás (Berrendoner 1981:237-239). La ironía, por medio de su "actitud de distancia, de desapego más o menos elegante y sereno" y su "rechazo de la palabra propia", es una "manera de librarse de la responsabilidad de decir, de *cubrirse* ante posibles respuestas" (Kerbrat-Orecchioni 1980:127).

Sin embargo, lo que es cierto para el tropo irónico, la antífrasis que censura mediante el elogio ("le blâme par la louange"), no explica el porqué de todos los casos de modalidad irónica. Tropo y modalidad son dos conceptos distintos. La *antífrasis*, que es una disonancia entre el valor argumentativo del enunciado y la situación de discurso, una "*contradicción argumentativa*" en términos de Berrendoner, es uno de los medios posibles para indicar la *modalidad irónica* de la enunciación. Pero cuando la función del lenguaje no es puramente argumentativa, aunque no deje de entrañar juicios de valor, la ironía se manifiesta por medio de otros procedimientos. No resulta convincente, por ejemplo, explicar la ironía de "Lazos de plata..." en términos de *antífrasis* y de *contradicción argumentativa*. En el soneto no hay ni una argumentación en dos sentidos opuestos (Berrendoner 1981:237), ni su interpretación requiere invertir el sentido literal en favor de un sentido contrario latente (Kerbrat-Orecchioni 1980:121). Lo que hay es un tipo de discurso enunciado en una tonalidad distinta a la que le es propia, en modalidad irónica, y cuyo único componente axiológico es un juicio por una parte sobre (a) la propia enunciación, a la que califica de irónica, y por otra sobre (b) el tipo de discurso parodiado y (c) las personas, ideas y costumbres asociadas a ese discurso, a los que satiriza.

Existe, por tanto, una modalidad irónica con *fin satírico*, "el ataque frontal contra el vicio y la insensatez humanos" (Hodgarth 1969:30). El lenguaje no se usa entonces de manera neutra, sino como una imagen o representación de sí mismo; con el fin de marcar esta perspectiva inusual, se hace disonar ese lenguaje. Como observa Bajtin (1975:171), "sólo se puede hablar de la palabra ajena con la palabra ajena misma, aunque, es cierto, introduciendo en ella nuestras propias intenciones e iluminándola de manera propia por el contexto". Además del propio discurso, también se representa a quienes lo ostentan, igual que en la caricatura el cetro y la corona del asno remiten al monarca. Todo este juego de resonancias y disonancias urde la complejidad semiótica de textos como "Lazos de plata...": (i) el lenguaje del petrarquismo significa en él de manera convencional, como lo haría en un soneto no irónico; (ii) el soneto, además, es un signo (*icono*)

de los sonetos a los que imita y recuerda y, en suma, del discurso petrarquista en conjunto; (iii) sin embargo, mediante la disonancia paródica, se indica la modalidad irónica con la que se entona este discurso, lo que vuelve satírica la anterior referencia; (iv) pero el soneto no sólo satiriza la decadencia y la rigidez de la lírica petrarquista, sino además a quienes se identifican y comprometen con ella: la palabra es también un signo (*índice*: el todo es representado por una de sus partes) de quien se identifica con ella y la divulga.

Ahora bien, ni toda sátira es irónica, ni la modalidad irónica tiene siempre un fin satírico. Se puede ser satírico sin ironizar, poniendo el mal en la picota de manera directa, sintiendo lo que se dice y diciendo lo que se siente. Mientras que hay una ironía que no es combativa, sino un mero gesto de pudor y distancia, algo así como los guantes del espíritu.

Es habitual, por ejemplo, que un hombre sensato hable ya sólo irónicamente de la paz y la bondad. El lenguaje del pacifismo está alienado, se lo han apropiado la violencia, la propaganda y el sentimentalismo barato, lo han forzado y desfigurado hasta volverlo una letanía inexpressiva. Incluso en labios de los pacíficos, el léxico de la paz se ha vuelto insípido. Después de pasar por tantas bocas, toda palabra sabe a cita. La tragedia del hombre honrado es que la bondad no puede expresarse, naturalmente, más que en sus propios términos, de los que sin embargo se ha abusado tanto que ya no pueden expresar la bondad, sino sólo una imagen convencional de la bondad. Por eso hay que entonarlos con ironía. Pero esta ironía no es la ironía del satírico ni la que se manifiesta por medio de la antífrasis, sino la de quien ya no puede comprometerse ciegamente con las grandes palabras, ni quiere hablar como los que las tienen por lema o bandera. Es la ironía cauta de Swann, quien "cuando hablaba de una cosa seria y empleaba una expresión que parecía envolver una opinión sobre un asunto importante, se cuidaba mucho de aislarla dentro de una entonación especial, maquinal e irónica, como si la pusiera entre comillas y no quisiera cargar con su responsabilidad". La modalidad irónica no es en este caso parte de un recurso retórico, sino de un desequilibrio existencial. Cuando el absurdo se expresa con solemnidad, lo solemne ha de hacerse pasar por absurdo. Totalmente de acuerdo con Gloucester: "*'Tis the time's plague when madmen lead the blind*".

Bibliografía.

- BAJTIN, Mijail (1975): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.
- BERRENDONER, Alain (1981): *Éléments de pragmatique linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (1984): *Lope de Vega. Poesía selecta*, Cátedra, Madrid.
- DUCROT, Oswald (1989): *Logique, structure, énonciation*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1992): *Introducción a la Semántica Funcional*, Síntesis, Madrid.
- HODGARTH, Matthew (1969): *La sátira*, Guadarrama, Madrid.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, 2000.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964): *L'ironie*, Flammarion.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980): "L'ironie comme trope", en *Poétique*, 41, pp.108-127.
- REYES, Graciela (1994): *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Arco/Libros, Madrid.
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, Paris.

MODALIDAD IRÓNICA, MEDIO PARÓDICO, FIN SATÍRICO.

RESUMEN.

Ironía, parodia y sátira son tres fenómenos que muy a menudo aparecen ligados entre sí, por lo que resulta difícil distinguirlos y definirlos de modo independiente. De hecho, se suelen presentar como variantes cualitativas o incluso cuantitativas de un mismo concepto general, según su carácter, su agresividad o el objeto de su crítica. Para diferenciarlos desde un punto de vista estrictamente semiótico, es necesario analizar la enunciación en tres planos: la modalidad, el medio y el fin. Este análisis permite definir los tres fenómenos sin oponerlos entre sí:

(a) la ironía es una *modalidad enunciativa*, opuesta a una modalidad neutra (no irónica), que se caracteriza por una disonancia voluntaria mediante la que el locutor indica una actitud de reserva o de crítica hacia el enunciado;

(b) el *medio paródico* es una manera de emplear un tipo o patrón de lenguaje, combinando imitación y diferencia; es gracias a la diferencia que la parodia se marca como tal, como imitación *disonante*, lo que la hace un índice idóneo de modalidad irónica;

(c) la sátira es uno de los fines que puede adoptar la modalidad irónica, si se usa para criticar el tipo de discurso sobre el que se ironiza e incluso también a aquellos que lo emplean y se identifican con él; ahora bien, ni toda sátira es irónica, ni la ironía tiene siempre un *fin satírico*.